

# 見立絵から見られる「聖」と「俗」：「遊女即菩薩」をめぐって

著者	程 茜
雑誌名	年報日本思想史
号	13
ページ	1-10
発行年	2014-03-26
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10097/57161">http://hdl.handle.net/10097/57161</a>

<<特別寄稿>>

## 見立絵から見られる「聖」と「俗」

### —「遊女即菩薩」をめぐる—

程 茜

はじめに

「見立て」は古典文学からの術語で、江戸時代に入って文化全般、例えば、歌舞伎・戯作・浮世絵などに広く使われるようになり、その意味も複雑になった。見立ては一般的に、あるものを、それと似た別のもので示すことと理解されているが、特定の分野での使い方は一般的な使い方とは微妙に異なる。見立ては浮世絵の重要な手法であり、見立絵は浮世絵の分野での術語であることはすでに定着している。見立絵という言葉は、外国語に訳される場合は非常に難しいため、英語では発音どおりに Mitate-e と表示し、パロディーの一種だとされている。中国語では「典故画」あるいは「指洪画」と訳される場合もあり<sup>(1)</sup>、そのまま「見立絵」の漢字で表示する場合もある。

見立絵は主に古典物語・説話・伝説から取材し、当世の人物・風俗・場面を表現する。「古典の当世化というのが、浮世絵の見立てについてのほぼ一致した見解である」<sup>(2)</sup>。見立絵の中に「見立」と名付けられた絵は多く見られるが、無題のまま鑑賞者に絵解きを楽しませるものもある。絵師にとって、「見立の成否如何を計量する際に、洒脱な諧謔味がよく利かされているかどうか、重要な目安となってくる」<sup>(3)</sup>。鑑賞者にとっては、「その意外な変貌、変態の様を楽しもうとする傾向が強」くなる<sup>(4)</sup>。

まず一枚の見立絵(図1)を見て、その関連の意外さを味わおう。

絵の中に白象の背中に一人の女性が横すわりに腰掛けている。白象の頭は前に低く傾いて、おとなしくしている様である。女性は六本の簪を挿して、唐花模様の前結びの帯は前に長く垂れて、熨斗結びのように見える。これは江戸後期の遊女のファッションだと判断できる。桜模様の紺の厚い打掛、紅色の小袖など衣装の豪華さからみれば、おそらく太夫レベルの高位の遊女だと察しがつくが、「見立普賢菩薩」というタイトルから、遊女を普賢菩薩に見立てているということは明白である。ただ絵を見る限り、遊女が乗る白象は絵解きの鍵である。

現代人の普通の感覚からすると、遊女で菩薩を表現するのはあまりにも不思議なことであろう。しかし、遊女の姿で菩薩・釈迦・高僧などを表現する見立絵は、江戸時代に数少なくない。浮世絵の商品属性からみれば、庶民たちは菩薩見立絵を絵解きで

きるだけではなく、ある程度この画題の絵は人気があったことも窺われる。

見立絵はどのように菩薩と遊女という雲泥の差があるものを一つイメージに統一するのか、どうして江戸時代に集中的に「遊女即菩薩」の見立絵が描かれたのかは、興味深い問題である。これについて、美術ジャンルにおける見立絵の構造、効果、特徴さまざまな先行研究はあったが、本論はそれを踏まえ、同じ画題の中国明清期の版画と比べながら、江戸時代における「聖」と「俗」の関係という視点で、以上に挙げた問題点を社会背景、思想の根源などの文化的な側面から分析を試みる。



図1 北尾重政「見立普賢菩薩(絹本肉筆絵)」

## 1. 江戸時代における「聖」と「俗」

江戸時代は強力な政治権力であった徳川幕府の支配の下で、中央集権的な封建制度が確立された。徳川政権は、織田信長・豊臣秀吉による仏教抑制の政策を継承し、僧侶・寺院を階層的秩序に編成することによって仏教各派を統制した。特に家康の晩年、「諸寺院法度」を集中的に公布し、社寺の統制と利用に力を入れ、寺社領の安堵・寄進などを通じて、領内の群小社寺を、その政治支配体制に組み入れた。一方、檀家制度を通じて、寺院と庶民の関係を強化し、庶民を確実に幕府の政治下に支配した。こうしてみると、近世における宗教は、政治・精神上の力が既に中世の宗教とは比べものにならなかった。

諏訪春雄氏が指摘されたように、「中世は仏教や神道に代表されるような宗教的なものが社会をうごかし、文学にもその影響が色濃くあらわれたのにたいし、近世は法と道徳の支配する時代であった。その意味で近世は政治の時代であった」<sup>(5)</sup>。氏は宗教的なものを「聖」、人間的なものを「俗」という言葉で表し、さらに以下の図のように「聖」と「俗」の関係をまとめた。見ての通り、中世では上位にある「聖」は政

治権力に抑えられ、近世になると「俗」と横並びに「政治」の下位にくる<sup>(6)</sup>。



それとともに、近世以前の文化活動の担い手は大名・公家・僧侶や町人でも限られた富裕層であったが、江戸時代に入って文化の担い手には庶民である町人・農民たちが加わった。これらの変化は、江戸時代の文学・文芸に強い影響を与えた。「聖俗」を文学術語に置き変えれば、「雅俗」という概念が現れる。中国から伝来した術語である「雅俗」は江戸時代に既に前の時代と違う意味を持っていた。「日本では、平安のむかしから、みやびとひなびを対比して、前者を評価し、後者をおとしめる思考法があったが、これが、中国から伝来した雅俗の論と結んで、雅に価値をみとめ、俗を批判する詩論や歌論が近世の中期以降におこなわれた」<sup>(7)</sup>。ところが、町人文化が栄えた江戸時代に、「雅」と「俗」に対する評価はだんだん変わってきた。「十七世紀から十九世紀へと、時間の流れに沿って、しだいに『雅』の占める範囲が狭まり、『俗』の占める範囲が広がっていったと見るべきであろう」<sup>(8)</sup>。さらに、「雅俗」に対する評価は「雅俗折衷」から積極的な「雅俗融和」に変わった。「なおわかりやすく言えば、『雅』なるものの特色は品格があり、『俗』なるものの特色は人情味、暖かさにあると規定しえたとして、さてその上で、『雅俗融和』とは、品格を重んずる『雅』中であって、なお人肌の温かさが備わり、人情味豊かな『俗』にあってなお凛然たる品格が保たれるものといえよかろう」<sup>(9)</sup>。言い換えれば、「雅」の品格と「俗」の人情味の定義は「雅俗融和」にさらに豊かな内容と形式を与えた。

江戸時代の美術の分野において、よく「雅俗融和」の理念を実践する例が浮世絵に挙げられるが、その中に「雅俗」あるいは「聖俗」の題材を直接に扱うものは、やはり見立絵であろう。現世の享楽を求める町人文化の土壌に生まれた浮世絵は、「俗」の範疇にある美術であることは言うまでもないが、明和初年において、教養がある上層武士と俳諧詩人などの好事家のリードにより、「雅」なるものを浮世絵における俗的な表現の中に盛り込み、見立絵の「雅俗融和」の性格を打ち立てた。遊女と歌舞伎は浮世絵の歴史上の二大主役だと言えるが、見立絵においては、当世風の美しい遊女と若い男子で古典故事・物語を表現する。例えば、前例の白象に乗る遊女を普賢菩薩に、赤い法衣をまとい、一葉の葦に立っている美貌の遊女を達磨に見立てる。つまり、当代の「俗」を古典の「聖」に見立てるのである。このように、絵師が衣装・道具・場面のセッティングで鑑賞者にヒントを与えることにより、「俗」なるものと「聖」なるものの意外な見立てが作られる。遊女と菩薩は「見立て」の手段を通して、ひと

つのイメージに統一される。いわば「二重構造」である。とはいえ、「聖」と「俗」の片一方を強調することはせず、「聖」と「俗」の間に微妙なバランスが保たれている。

服部幸雄氏は「俗」を「聖」に見立てることについて、『『聖』なるもののもつ感動、めでたさ、更正力、…等々を『畏れ』からは切りはなし、人間生活の中に取り込もうとする知恵』であるという多田道太郎氏の論を引用しながら、「必ずしも「聖」そのものの権威の失墜や墮落を意味するものとはいえない」<sup>(10)</sup>としている。江戸庶民にとって、花魁や太夫などの高位の遊女は「高嶺の花」であるから、心理上の距離は菩薩とほぼ同じような存在だといってもよからう。高位遊女は庶民たちの憧れる対象であるから、彼らの装束、化粧、ヘアメイクなどは当時ファッションの手本になった。そして、浮世絵絵師が描いた絵はちょうどファッションを宣伝するメディアにもなる。むしろ江戸庶民が絵師たちの手を借り、菩薩を遊女に化身させ、自分のものにしようとしたとさえ考えられる。早川聞多氏は「見立絵の方法は雅なるものを俗の世界すなはち日常世界へ取り込み、現世を肯定的に生きる知恵だったとも言へるし、もう少し大きく見るならば、時空を隔てた価値あるものを身近な現実世界に通路付ける方法であったとも言へよう」<sup>(11)</sup>と指摘した。

逆に言えば、大多数の浮世絵師にとって、彼らの階層で接触できる女性の範囲では、高位遊女の上品で洗練された姿は、当世風美人の理想像に一番相応しいため、遊女の姿で菩薩を表現することは適切な方法でもある。

## 2. 「遊女即菩薩」をめぐる

ここまでの論述で、町人文化が栄えた江戸時代に「見立菩薩」をテーマとした浮世絵が数多く作られたのは、宗教勢力と政治権力の力関係の逆転及び近世の文学・文芸領域における「雅俗融和」の文芸観から生み出されたものであることを確認した。しかし、「遊女即菩薩」という考え方は古い時代から伝わってきていて、ただ単に「雅俗」あるいは「聖俗」の概念で説明するのは十分な考察を尽くしたとは言えない。

遊女という言葉は、男にもてあそばされる女と一般的に認識されているが、「遊ぶ」のは男であって、女ではない。しかし、佐伯順子氏の説を受けて、これをもし逆に、「遊ぶ」のは女である——すなわち遊ぶ女たち——と考えると、遊女の本質を改めて認識することができる。氏は「遊女——彼女たちこそは、今や俗なるものの領域へおとしめられてしまったかにみえる「性」を「聖なるもの」として生き、神々と共に遊んだ女たちであった」<sup>(12)</sup>と主張した。ある程度に性的快楽と宗教的法悦が等しいことは、既に多くの宗教学者や心理学者が認めてきた。禁欲的な宗教が成立する前の時代では、性の行為で神様との「神秘的合一」を体験する儀式は東西を通じて普遍的であった。神と性を交わす「聖娼」の役目には身分の高い女性に従事させ、神のかわりに不特定多数の男が性的行為を代行するのである。柳田国男らの日本学者は遊女の巫娼起源説、すなわち遊女は巫女的一种であり、彼女たちの宗教的な役割はあくまで歌

舞であったから、生きるための生活手段として売娼していたと考えた。いずれにせよ、遊女の起源は「聖」なる宗教と切り離すことのできない関係にあり、神に捧げられた者であったから、かつては人々に聖なる女と重要視されていたのであろう。

中世に入ると、遊女が菩薩に変じる仏教説話は「撰集抄」や「古事談」や「十訓抄」などの説話集に載せられており、広く流布していた。摂津国の神埼川の川口に遊郭があり、ここに來た旅の僧西行が雨宿りを求め、江口の君という遊女と和歌の贈答を交わしたという話がある。また、平安中期の天台僧上空上人が、室の泊（兵庫県の室津）に遊女の長を訪ねたことが「撰集抄」に記されている。遊女の長が酒を勧め、舞い始めると、上空上人が目を開けば遊女の長が現れ、目を閉じれば白象に乗った普賢菩薩の姿が現れたという話である。こうした説話は一つに合わされ、人々によく知られた観阿弥の謡曲「江口」の素材になった。結局、江口の君も、室の長も普賢菩薩の化身だと考えられるようになった。歌舞を通じて菩薩に変じる深層の思想は、やはり古代に「巫娼」が担う歌舞の宗教的な役割に繋がっていて、「彼女らの詩歌や舞楽におけるすぐれた才能こそ成佛の機縁ともなるといふ、伝統的な考え方に根底で支えられている」<sup>(13)</sup>。つまり、もともと俗的な室の長も江口の君も「聖」になる能力を持っていたからこそ、聖なる菩薩と看做された。

一方、平安時代から流布されていた「本地垂迹」説は、「遊女即菩薩」の考え方と結びついたと考えられる。「本地垂迹」とは、仏・菩薩が人々を救うために仮に日本の神の姿をとって現れることである。本地身はその本来の仏・菩薩の法身であり、垂迹身は現れた日本の神の姿である。仏・菩薩の垂迹身は、人間界で積み重ねた苦しみが多ければ多いほど功德が大きく、苦界に沈んだ遊女が仏の道に深く通じ得ると信じられていたため、遊女が菩薩の垂迹身と看做すことも可能になる。服部幸雄氏は『俗』を『聖なるもの』に重ねて、『見立て』ようとする日本人の心意は、古く本地垂迹の仏教的感覚の伝統に繋がるものであったことが分かるだろう<sup>(14)</sup>と指摘している。実際に仏経の中にも、「遊女即菩薩」の例がよく見られる。たとえば、「華嚴經」では、Vasumitra という菩薩が手を繋ぎ、抱き合い、性的行為を方便として、人を悟らせる。こうしてみると、多くの男たちのために身を犠牲にしてきた遊女と、多くの人々を仏道へ導き救済する菩薩のイメージが重なり合う。

江戸時代に入って、政治と宗教の力の逆転がもたらした変化は、社会の隅々まで浸透した。庶民たちは来世より現世の享樂を求めるようになった。彼らにとって、菩薩は宗教的な意味が薄くなり、信仰の対象でありながら茶化す対象でもあった。例えば、女達磨の成立由来については、「宮川舎漫筆」に、落籍された新吉原中近江屋の遊女半太夫が、夫の友人の語る達磨面壁九年の話に対し、自分の遊女生活十年の苦は達磨より悟りを開き得るものだと述べた諧謔が、絵師英一蝶の聞くところとなり、女達磨を描いた、とする話が伝えられている。その後、達磨の姿を美人に仕立てて描いた画題は、扇子・団扇・煙草入れ・柱隠しなどに描かれて流行し、また俳諧にも詠まれていた。そこからヒントを得た奥村政信・鈴木春信・磯田湖龍斎らが、達磨の面壁の九

年を、遊女の苦界十年に比する洒落た趣向を踏まえ、いくつかの種類の達磨見立絵を描いた<sup>(15)</sup> (図2)。



図2 見立芦葉達磨 鈴木春信 中判錦絵

以上に述べたように、「遊女即菩薩」という考え方の根源を遡ると、相当長い歴史を持っていた。そして、日本の各時代における宗教に対する思想はそれぞれの特徴がみられた。庶民たちは、古くから宗教的な物語や逸話に興味があり、江戸時代に至ると、漸く自分の階層にふさわしい視覚的な表現——見立絵——を見つけたし、それによって「聖」なる菩薩を「俗」なる遊女で表現できた。

### 3. 見立絵における「聖」と「俗」の意味

浮世絵が中国版画の影響を受けたことは今の段階では系統的に確証できないが、様々な角度から両者の間には類似点が見られる。中国版画と比べることで、見立絵の特徴が一層明らかになると考えられる。中国明清時代の版画に同じ民間女性姿の観音像があり、それは観音の普門示現の思想による、一つの派生別身、いわゆる魚籃観音である(図3)。元時代の書道家・画家趙孟頫が描いた「魚籃大士」は現存する中では初期のもので、以降は魚籃を持ち、ときどき子供を伴っている民間の女性姿の観音像が版画としてよく創られた。魚籃観音は、伝来した仏經の観音体系の中に登場する人物ではなく、もともと唐・宋時代の筆記小説に登場する人物である。たとえば、以下のよう

昔延州有妇人，白皙颇有姿貌，年可二十四五。孤行城市，年少之子悉与之游，狎昵荐枕，一无所却。数年而歿……忽有胡僧自西域来。见墓，遂跌坐，具敬礼，焚香围绕，赞叹数日。人见谓曰：“此一淫纵女子，人尽夫也……和尚何敬耶？”僧曰：“非檀越所知。斯乃大圣，慈悲喜舍，世俗之欲无不徇焉。此即锁骨菩萨，顺缘已尽，圣者云耳。



不信，即启以验之。”众人即开墓，视遍身之骨，钩结皆如锁状，果如僧言。州人异之，为设大斋，起塔焉。（唐中期李復言「続玄怪録」五卷「延州婦人」）(16)

释氏书：昔有贤女马郎妇，于金沙滩上施一切人淫。凡与交者，永绝其淫。死葬，后一梵僧来，云：“求我侣。”掘开，乃锁子骨。梵僧以杖挑起，升云而去。

（北宋葉廷圭「海録碎事」十三卷「馬郎婦」）(17)

马郎妇者出陕右。初是，此地俗习骑射，蔑闻三宝之名。忽一少妇至，谓人曰：“有人一夕通《普门品》者，则吾妇之。”明旦诵彻者二十辈，复授以《般若经》，旦通犹十人，乃更授《法华经》，约三日通彻。独马氏子得通，乃具礼迎之。妇至，以疾求止他房，客未散而妇死。须臾坏烂，遂葬之。数日，有紫衣老僧至葬所，以锡拨其尸，挑金锁骨谓众曰：“此普贤圣者。闵汝辈障重，故垂方便。”即陵空而去。

（南宋志磐「佛祖統記」四十一卷）(18)



図3 魚籃大士像軸 元 趙孟頫

物語は時代と共に変化したが、ほとんどは馬郎婦（「続玄怪録」では「延州婦人」といい、名前がない）という美貌女性が多く男子に肌を許し（「佛祖統記」では馬氏と結婚し、当日処女のままで死んだ）、その女性が死んだ後、高僧は彼女が鎖骨菩薩（あるいは普賢菩薩、観世音菩薩の化身の一人魚籃観音）であることを皆に告げる



というものである。具体的な時期は断定できないが、およそ宋時代までに魚籃観音のイメージが既に民間に定着した。「中国伝統文化において、この遊女のような菩薩は大衆に受け入れられないから、魚籃観音信仰が伝わっていると共に、菩薩は「淫蕩」から「貞節」なイメージに変わった」(19)。この点は宋時代における理学が「性」に抑圧されていた社会背景と合致している。第二節で説明したように、たとえ「遊女即菩薩」という思想の源流が、東西を問わず似通っているといっても、浮世絵のように、遊女を菩薩に見立てる、あるいは、比喻する思想の土壌は宋の時代には無くなり、「聖」と「俗」ははっきり区別されるようになっていた。したがって、明清時代に「遊女即菩薩」の版画が出ることはありえないであろう。

そして、魚籃観音の図像イメージが成立した過程を見ると、見立絵とは違い、魚籃観音の物語では観音が魚籃を持つ漁家女に変身し、死ぬまで観音の姿では現れないことから、観音は漁家女の姿で図像化された。日本では「魚籃観音見立美人」と名付けられた見立絵もあり、同じ画題だとしても、おそらくその創作手法は異なるものと思われる。見立絵は意図的に菩薩を当世風の女性に描くのに対し、中国版画は民間の女性が菩薩そのものとして描かれている。

明清時代の版画は、よく年画として制作され、春節のときに庶民たちに売られていた。一般的に、厄払いと祈りは年画の文化的な役割とされる(20)。年画が祈りと祝福の意が込められた宗教的な意味を持つ以上、鑑賞者にとって、描かれた漁家女は、ただ「俗」なる民間の女性でなく、「聖」なる菩薩そのものである。これに対して、江戸人にとって見立絵は、絵師にセッティングされた絵解きの遊戯にすぎない。見立てられている菩薩に特別な尊敬の気持ちもない。つまり、同じように見える菩薩の絵も、見立絵と中国版画では役割が異なるのである。

服部氏は、「眼前にある『見立』の形を通して、その奥に『見立てられた』ものの形が二重写しのようになってほの見えることになる。その構造は、いわば二重構造なのであるけれども、バックにある『見立てられたもの』が、強烈に印象に残るようでは成功したといえない」(21)と指摘した。鑑賞者の目の前にある漁家女と、その背後にある魚籃観音は、類似性（ともに魚籃をもっている）があるものの、別々の存在である。この二つのイメージが「見立て」の手法によって、鑑賞者の連想を引き起こし、「俗」なる漁家女と「聖」なる魚籃観音が鑑賞者の内面において統一されるのである。

## おわりに

江戸時代では、中世においては上位であった「聖」（宗教的なもの）は政治権力に抑えられ、「俗」（人間的なもの）と横並びになり「政治」の下位にくる。この宗教と政治の地位の変化は、江戸時代の文学・文芸に強い影響を与え、「雅俗融和」の文芸観が生み出された。美術の分野においては、よく「雅俗融和」の理念を实践する例として浮世絵が挙げられるが、見立絵には集中的に「遊女即菩薩」という趣旨の絵が描

かれた。文化の担い手である江戸庶民は絵師たちの手を借り、菩薩を遊女に化身させ、自分のものにしようとしたと考えられる。

一方、「遊女即菩薩」という考え方は既に古代から日本人の思想の深層にあった。遊女が歌舞など「聖」につながる能力を持っていたことから、聖なる菩薩と看做された。中世においては遊女が菩薩に変じる仏教説話が広く流布されていた。その原因は平安時代からの「本地垂迹」説が「遊女即菩薩」の考え方と結びついたためと考えられる。しかし、江戸時代に入ると、庶民たちにとって、菩薩は宗教的な意味が薄くなり、信仰の対象でありながら諧謔の対象にもなった。彼らはようやく自分の階層に相応しい視覚的な表現——見立絵——を見つけたし、それによって「聖」なる菩薩を「俗」なる遊女で表現できたのである。

さらに、見立絵を、中国明清時代の版画における民間女性姿の観音像——魚籃観音——と比べると、趣向の由来・創作手法・文化上の役割との区別は一層明らかとなった。遊女と菩薩、この二つのイメージが「見立て」の手法によって、鑑賞者の連想を起こし、鑑賞者の内面において「俗」なるものと「聖」なるものが統一された。それと同時に、「聖」と「俗」の一方のみが強調されることはなく、「聖」と「俗」の間に微妙なバランスが保たれることになったと結論付けられる。

## 参考文献

- 小林忠『江戸の画家たち』ペリカン社、1987年  
 小林忠『江戸絵画史論』瑠璃書房、1983年  
 『原色 浮世絵大百科事典 第四巻』大修館書店、1981年  
 諏訪春雄『江戸文学の方法』勉誠社、1997年  
 中野三敏『日本の近世 12 文学と美術の成熟』中央公論社、1993年  
 早川聞多「見立絵の曖昧さが意味するところ」、河合隼雄・中沢新一編『「あいまい」の知』、岩波書店、2003年  
 服部幸雄『変化論 歌舞伎の精神史』平凡社、1975年  
 佐伯順子『遊女の文化史』中央公論社、1987年  
 北島正元『日本の歴史 16 江戸幕府』小学館、1975年  
 潘力《浮世絵》河北教育出版社 2007年  
 杨曾文《日本佛教史》人民出版社 2008年  
 李增茂《宋元明清的版画艺术》大象出版社 2000年  
 唐 牛僧孺、李复言《玄怪录 续玄怪录》上海古籍出版社 1985年  
 北宋 叶廷圭《文渊阁四库全书》921册  
 南宋 志磐《佛祖统记》卷四十一 大正藏第49册

周秋良 《娼妓・渔妇・观音菩萨 —— 试论鱼篮观音形象的形成与衍变》《江西社会科学》2005.10

陆永峰 《“马郎妇”事典考论 —— 兼谈观音形象的女性化》《中国俗文化研究》第三辑

段炼 《浮世春宫与中国山水》《典藏・古美术》2003年1月

朱美臻 「浮世絵における「見立て」操作の特徴—明和期の作品を中心に」『法政大学大学院紀要』65、2010年

## 註

- (1) 段炼 《浮世春宫与中国山水》《典藏・古美术》2003年1月、参照。
- (2) 諏訪春雄 『江戸文学の方法』勉誠社、1997年、P160
- (3) 小林忠 『江戸の画家たち』ぺりかん社、1987年、P90
- (4) 同上。
- (5) 前掲諏訪 『江戸文学の方法』、P25
- (6) 同上、P24~P26、参照。
- (7) 同上、P65
- (8) 中野三敏 『日本の近世 12 文学と美術の成熟』中央公論社、1993年、P14
- (9) 同上、P17
- (10) 服部幸雄 『変化論 歌舞伎の精神史』平凡社、1975年、P184
- (11) 早川聞多 「見立絵の曖昧さが意味するところ」、河合隼雄・中沢新一編 『「あいまい」の知』、岩波書店、2003年、P195
- (12) 佐伯順子 『遊女の文化史』中央公論社、1987年、P4
- (13) 前掲小林 『江戸の画家たち』、P165
- (14) 前掲服部 『変化論 歌舞伎の精神史』、P185
- (15) 『原色 浮世絵大百科事典 第四巻』、大修館書店、昭和五十六年、P34、参照。
- (16) 唐 牛僧孺、李复言 《玄怪录 续玄怪录》、上海古籍出版社 1985年 P212
- (17) 北宋 叶廷圭 《文渊阁四库全书》921册 P645
- (18) 南宋 志磐 《佛祖统记》卷四十一 大正藏第49册 P380
- (19) 周秋良 《娼妓・渔妇・观音菩萨 —— 试论鱼篮观音形象的形成与衍变》《江西社会科学》2005.10 P153 —— 本文中の日本語以外の文献は筆者自分が訳したものである。以下も同じ。
- (20) 参照 李增茂 《宋元明清的版画艺术》大象出版社 P181
- (21) 前掲服部 『変化論 歌舞伎の精神史』、P180

(北京外国語大学日本学研究センター博士課程後期)